



De toile en toile : Le baiser de la femme araignée de Manuel Puig et Hector Babenco

Danielle Corrado

► To cite this version:

Danielle Corrado. De toile en toile : Le baiser de la femme araignée de Manuel Puig et Hector Babenco. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Oct 2012, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828306

HAL Id: halshs-00828306

<https://shs.hal.science/halshs-00828306>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

De toile en toile : *Le baiser de la femme araignée* de Manuel Puig et Hector Babenco

Danielle Corrado

Université Blaise-Pascal – CELIS

Dans un article consacré à l'adaptation, Thierry Groensteen invite à considérer les questionnements fondamentaux auxquels renvoie le phénomène : spécificité de chacun des arts en présence, existence d'une hiérarchie ou de frontières entre les arts. On retiendra pour notre propos la question suivante : « Existe-t-il une adéquation spontanée entre certains sujets de récits et telle ou telle forme narrative ? Y a-t-il des 'sujets de romans' et des 'sujets de films' ?¹ ». Une question qui s'applique au corpus choisi pour cette contribution au séminaire de la Chaire Sà Miranda consacré à l'écriture cinématographique et l'adaptation dans les pays lusophones. Le roman de Manuel Puig, *Le Baiser de la femme araignée*, est en effet pour une grande part, constitué de récits de films, soit une forme d'adaptation qui s'inscrit dans le questionnement de la transémotisation et qui éclaire de façon singulière l'adaptation² à l'écran par le réalisateur brésilien Hector Babenco. Articulé autour de la présence de récits de films, le corpus que constituent le film et le roman donne à voir une figure particulière des rapports entre récit et media, particulière car ici le matériau filmique est présent dès le roman.

Le romancier argentin Manuel Puig (1932-1990) découvrit très tôt la fascination du cinéma, seule échappatoire à l'ennui et dont il fera un élément récurrent de sa création littéraire. Après des études de

¹ Thierry GROENSTEEN, « Fictions sans frontières », in *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, sous la direction de André Gaudreault et Thierry Groensteen, Editions Nota Bene Québec /Centre National de la bande dessinée et de l'image Angoulême, 1998, p. 19.

² Je renvoie à la distinction opérée par Th. Groensteen : « Le terme d'adaptation met l'accent sur les modifications imposées à la structure (en raison, notamment, des contraintes techniques – par exemple de longueur- propres à chacun des médias). Celui de la trans-sémiotisation insiste davantage sur le remplacement d'un texte par un autre, dont la matérialité est essentiellement différente », cité par André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », in *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, op. cit. p. 44.

cinéma au Centro Sperimentale de Rome, il écrit des scénarios avant de publier *La trahison de Rita Hayworth* (1968), premier roman bâti sur l'intégration de modèles culturels populaires tels que le cinéma, les chansons et les romans sentimentaux. Antipéroniste, Puig se heurte au pouvoir politique et quitte le pays pour le Mexique où il écrira *Le baiser de la femme araignée*³. Il résidera de 1981 à 1985 au Brésil, période au cours de laquelle Hector Babenco parvient non sans difficulté à obtenir son autorisation d'adapter le roman. Babenco, né en 1946 et naturalisé brésilien depuis 1963 est également argentin d'origine. C'est au Brésil qu'il commence une carrière de cinéaste réalisant documentaires et fictions⁴ qui font montre d'une attention critique au contexte social et politique. Babenco a poursuivi sa carrière aux Etats-Unis avant de revenir au Brésil, un épisode qui a contribué à donner une visibilité accrue au cinéma brésilien.

Texte fécond, le roman-source de Manuel Puig a été traduit dans une trentaine de langues et a fait l'objet de plusieurs adaptations pour le théâtre et l'opéra, un succès décuplé par la version cinématographique⁵ plusieurs fois récompensée ; on retiendra le prix d'interprétation au Festival de Cannes décerné à William Hurt qui obtiendra également l'Oscar du meilleur acteur à Hollywood (1985). Le film a été tourné au Brésil mais en langue anglaise car il est co-produit par David Weisman, producteur indépendant nord-américain, et par le Brésilien Francisco Ramalho Jr.

L'action du roman se déroule dans la cellule d'une prison argentine en 1974 que se partagent deux hommes : un prisonnier de droit commun, Molina, homosexuel condamné pour corruption de mineur et Valentín, prisonnier politique en attente de jugement. Torturé, Valentín refuse de livrer les membres de son réseau clandestin. Culture, goûts, idéaux, tout sépare ces deux hommes réunis dans le même espace par les autorités policières qui ont passé un marché avec Molina : sa libération anticipée en échange d'informations soutirées à Valentín sur son réseau. Afin de gagner sa sympathie et ses confidences, Molina développe une relation maternante avec son compagnon de cellule qu'il soigne, lave, nourrit, et reconforte en lui racontant des films. Fort de son statut d'intellectuel et d'activiste, Valentín se montre d'abord hostile et méprisant envers la frivolité des films populaires et sentimentaux de Molina qu'il juge aliénants avant de laisser l'imaginaire et les émotions envahir son discours. Non seulement il en vient à réclamer les récits de films mais

³ Manuel PUIG, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁴ Filmographie non exhaustive : *Lucio Flavio, o passageiro da agonia* (*Lucio Flavio passager de l'agonie*, 1977) ; *Pixote : a lei do mais fraco* (*Pixote, la loi du plus faible*, 1980) ; *Ironweed* (1987) ; *Carandiru* (2003).

⁵ Hector BABENCO, *Kiss of the spider woman / O Beijo da mulher aranha*, 1985. Le film a été réédité en version remasterisée par Carlota Films en 2010.

ils agissent comme révélateurs de contradictions secrètes, ainsi avouera-t-il être toujours amoureux de Marta, une femme de la grande bourgeoisie dont il est séparé après qu'elle l'ait mis en demeure de choisir entre elle et ses dangereuses activités politiques. On assiste à une double évolution des personnages transformés par leur relation et leurs échanges : Valentín prend l'initiative d'une relation sexuelle avec Molina, et celui-ci s'étant épris de son compagnon, ne livre rien aux autorités. Le directeur de la prison change alors de tactique et libère Molina pour le faire suivre. Ce dernier qui a accepté –par amour plus que par conviction- de contacter le réseau est abattu par les clandestins qui ont repéré les policiers. Torturé, Valentín reçoit de la morphine et le roman s'achève sur son délire : guidé par la femme araignée, il rejoint Marta sur une île édénique.

Mise à plat, l'intrigue s'avère relativement simple et sera globalement reprise par l'adaptation de Babenco ; en revanche la mise en texte est plus sophistiquée et relève d'une forme d'adaptation. Avant d'aborder le statut des films dans le texte romanesque je vais donner un aperçu sommaire du dispositif d'ensemble du texte-source.

L'aspect le plus remarquable est la forme presque exclusivement constituée par les dialogues et monologues des deux prisonniers, une forme favorisée et justifiée par le choix d'un cadre unique, -la cellule- qui réduit les actions et où le rythme est imposé par l'extérieur (réveil, repas, extinction des lumières). Le roman est dépourvu de descriptions et de narration, les informations sur les personnages, leur passé et leurs pensées mais également la chronologie et les actions nous parviennent à travers leurs paroles et leurs idiolectes respectifs. Ainsi une ellipse narrative, le temps écoulé ou encore un silence chargé d'émotions diverses seront rendus par des pointillés typographiques ; en rendant visible l'absence de mots mais sans nous priver du sens, Puig pousse très loin le choix radical de l'absence de cette spécificité romanesque qu'est la médiation narratrice. L'affaiblissement de la distance énonciative a pour effet de reporter cette fonction sur les personnages en créant chez le lecteur l'impression d'une relation directe avec ceux-ci propre à favoriser l'identification. En dehors des dialogues, les autres matériaux du roman obéissent à une nécessité fonctionnelle pour établir le piège tendu à Valentín par Molina (retranscription de ses entretiens avec le directeur) ou pour narrer sa mort (journal de surveillance policière). Matériau original, des notes de bas de page mettent en perspective les dialogues et fictions racontées. Ainsi une longue note fait la synthèse des discours scientifiques sur l'homosexualité et établit un lien entre répression sexuelle et politique, point de convergence entre les protagonistes romanesques. La note qui accompagne le récit d'un film allemand confirme son caractère de propagande nazie. L'intégration de ces discours extra-littéraires contribue à

brouiller les frontières entre discours littéraire et non littéraire et entre fiction et réel qui sont autant de questionnements qui alimentent l'écriture.

Les films racontés par Molina sont pour certains réels et identifiables et d'autres sont des créations inspirés de films de genre. Parmi les premiers, on reconnaît :

Cat people (*La féline*, Jacques Tourneur, U.S.A., 1942) : l'héroïne, victime d'une malédiction séculaire, se transforme en panthère sous le coup d'une émotion violente et du désir érotique. Pour ne pas tuer son mari, elle préférera mourir.

I walked with a zombie (*Vaudou*, Jacques Tourneur, U.S.A., 1943) : aux Caraïbes, une infirmière chargée de veiller sur la femme d'un séduisant planteur découvre que sa patiente est un zombi, victime d'un complot dont la mort la délivrera.

The enchanted cottage (*Le cottage enchanté*, John Cromwell, U.S.A., 1945) : un aviateur défiguré et une femme laide découvrent l'amour et leur beauté respective.

Les films inventés s'inspirent pour la plupart de mélodrames mexicains des années 40 aux situations ultracodifiées (la femme qui se prostitue par amour ; le père riche qui sépare sa fille du séduisant journaliste trop curieux). *Destino* narre le dilemme d'une chanteuse française prise entre l'amour pour son pays et l'amour pour un officier nazi. Quant à l'énigmatique femme araignée elle ne correspond pas à un film raconté mais à la définition que Valentín donne de Molina : « toi tu es la femme araignée, celle qui emprisonne les hommes dans sa toile ». Une définition à double fond évoquant à la fois le talent de conteur et le rôle de délateur de Molina.

Les films racontés conditionnent le roman tant au niveau de la structure que du point de vue thématique et stylistique. Ils multiplient les temps et les espaces, alternative à l'enfermement des personnages et de l'action principale fort réduite. Les thèmes contribuent à la construction des personnages car ils fonctionnent comme des miroirs ; les thèmes choisis par Molina - la quête de l'être aimé, la répression sexuelle, la rédemption par amour - sont récurrents ainsi que son identification aux héroïnes féminines, alors que Valentín les analyse en intellectuel politisé. Il se produit un tissage entre histoires racontées et histoire-cadre les thèmes de l'enfermement et de la trahison réfractent la situation-cadre, le piège tendu à Valentín et le conflit de loyauté de Molina, de même que le motif du sacrifice établit un écho signifiant et tragique entre le destin des héroïnes des films et Molina. Agents de l'évolution de la relation entre les personnages, les films sont mis sur le même plan que la nourriture dans la stratégie de séduction de Molina dont la fonction narratrice est ambivalente car elle tient de la vie et de la mort, il nourrit l'autre mais pour mieux le piéger et se

sauver lui-même. Puig s'attaque aux stéréotypes dénigrant les fictions, et de surcroît populaires, en faisant de la fiction le lieu d'expression de la sincérité de Molina qui ne ment que dans la réalité et poussé par un pouvoir aliénant. Piège administratif et piège amoureux se confondent dans le motif symbolique de la toile tissée par Molina, une toile faite de « toiles », un univers de fictions qui seront autant de révélateurs de la vérité des personnages.

Pour raconter ses films, Molina doit transposer les images, le récit iconique, dans un autre système de signes et recourt à une ekphrasis filmique, ce passage d'un système sémiotique à un autre relève d'une pratique de l'adaptation qui éclaire les spécificités des langages respectifs. Ainsi le passage de l'image au verbal a pour effet de développer les descriptions, un type de discours propre au texte écrit car dans un film les lieux, les corps, les objets sont perçus directement alors que le lecteur d'un récit verbal doit se représenter ces mêmes objets. Comme toute adaptation, les récits de Molina manifestent une prise de position par rapport au texte-source qui ici est une adhésion sans réserve allant jusqu'à l'identification car le narrateur ne décrit pas servilement les films, il sélectionne les aspects qui lui plaisent ou en élimine d'autres (la dimension historique ou politique en l'occurrence), crée un rapport entre réel et imaginaire au service de sa stratégie ou développe et rajoute en fonction de ses goûts et désirs. En outre Molina utilise l'art de la suspension du récit pour susciter le désir de récit, stratégie qui opère tant sur Valentín que sur le lecteur. En un mot Molina narrateur impose sa représentation de l'histoire, sa lecture personnelle des fictions filmiques. On retrouve dans ce trop sommaire descriptif quelques problèmes et opérations de l'adaptation en tant que processus de transcodification⁶ : spécificités de la réception du texte filmique ou verbal, condensation ou expansion, choix des matériaux narratifs et du point de vue, intentionnalité de l'auteur qui aboutissent à une réécriture.

La confrontation d'un homosexuel et d'un hétérosexuel suscite dans le roman de M. Puig un questionnement de la domination masculine et des modèles autoritaires fondés sur les relations de pouvoir. De façon analogue, le dispositif formel – invisibilité du narrateur traditionnel, mimesis du discours, attribution du pouvoir narratif à un personnage qui est plus marginalisé, adaptation de films populaires - nourrit un questionnement des normes du roman, de l'instance de narration comme forme de pouvoir et de la hiérarchie des modèles culturels. À cet égard, on peut rappeler l'observation d'André Gaudreault : « pourquoi ne parle-

⁶ Sur l'adaptation : se reporter à la bibliographie.

t-on que fort rarement d'adaptation du cinéma vers la littérature, phénomène qui est somme toute assez rare et qui n'est, règle générale, qu'œuvre de tâcheron »⁷.

De ce qui précède on retiendra en particulier le procédé de mise en récit de films par une voix, soit une écriture qui repose sur une transémietisation et s'adresse à un lecteur-spectateur. Car le sujet qui surplombe le dispositif narratif adopté par le romancier est l'acte même de raconter, le pouvoir du récit qui est à la fois source de plaisir et d'évasion, outil de lecture du réel et de transformation des êtres et des relations.

L'omniprésence du filmique et le discours sur le cinéma ne pouvaient que tenter un cinéaste. Séduit par la densité et la thématique du roman, Babenco raconte qu'il lui fallut faire le siège du romancier pour le convaincre d'autoriser l'adaptation. La gestation du projet tout comme la production ont donné lieu à d'innombrables difficultés de tous ordres – matérielles, financières et relationnelles- retracées dans le documentaire tourné par le producteur nord-américain du film, David Weisman.⁸

Pour aborder le film sous l'angle de l'adaptation, je me réfère aux travaux d'André Gardies⁹ qui propose de chercher « les instructions » puisées par le cinéaste dans la « banque de données » que constitue le texte-source, soit un ensemble d'informations et de significations dans lesquelles le scénariste et le réalisateur vont puiser la matière du film. Dans cette perspective nous dit Gardies il s'agit moins de dresser le répertoire des différences à des fins évaluatives et de mesurer la « fidélité » du film que d'analyser le retraitement des données du roman lorsque l'on passe à un autre langage. La question corollaire étant : qu'est-ce qui est transposable ou pas ? existe-t-il des limites liées au support, au langage ? Gardies propose d'examiner les instructions reprises par le cinéaste à trois niveaux : diégétique, narratif, axiologique.

Au niveau de la diégèse, Babenco, et son scénariste Leonard Schrader, retiennent l'essentiel de la trame romanesque : la chronologie, les deux protagonistes, le récit de films enchâssés dans le récit-cadre, l'espace carcéral et la dynamique de l'action : le stratagème pour faire parler Valentín (Raúl Julia), l'évolution des personnages, la mort de Molina (William Hurt) et le délire final de Valentín. À cette trame s'ajoute un personnage créé, le docteur Américo, nom de code d'un des chefs du réseau clandestin. Arrêté quelque temps après Valentín qui, depuis sa cellule, l'aperçoit à plusieurs reprises lorsque les gardes le ramènent après une

⁷ André GAUDREAULT, « Variations sur une problématique » in *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, op. cit. p. 270.

⁸ Voir *Tangled web. Making kiss of the spider woman*, film documentaire de David Weisman, (2008) qui figure dans l'édition collector, Carlota films, 2010.

⁹ André GARDIES, « La littérature comme banque de données » in *Ecrire l'image*, St-Etienne, Publications de l'Université de St-Etienne, 1999.

séance de torture, mais sans pouvoir l'identifier avec certitude car l'homme est cagoulé. La création de ce personnage met en relief l'ambivalence de Molina car c'est ce dernier qui rapportera aux autorités l'intérêt de Valentín pour le prisonnier et c'est encore Molina qui signale que la cagoule empêche l'identification. En conséquence la troisième apparition d'Américo se fera sans cagoule, mettant ainsi en évidence le rôle de délateur de Molina.

Le monde de référence ramène l'action d'Argentine au Brésil, un ancrage géographique somme toute assez discret car il ne s'appuie que sur la présence d'un drapeau brésilien dans le bureau du directeur ou la présence d'enseignes en langue brésilienne dans quelque rare scène de rue. Une présence qualifiée de discrète car elle est en grande partie masquée par une caractéristique essentielle du film qui a été tourné en langue anglaise. On y voit là naturellement une contrainte liée à la co-production Etats-Unis / Brésil et au souci de diffusion internationale. Mais la discrétion de la référence géographique n'est pas sans lien avec la création du personnage du docteur Américo et la portée symbolique de ce nom qui élargit le discours à l'Amérique latine au-delà du seul Brésil. Une portée perçue par l'équipe du tournage comme le souligne le témoignage du directeur de la photographie, Rodolfo Sanchez : « une partie de l'Amérique latine est sous régime militaire [...] Il est clair que chacun d'entre nous avait déjà été témoin d'événements qui apparaissent dans le film ». En redoublant le personnage de Valentín en tant que victime de la violence d'Etat, la création du personnage d'Américo contribue à souligner la dimension politique du contexte de la diégèse et instaure un lien manifeste avec le réel.

Le film se démarque du roman par la restriction du nombre de films racontés qui passent de six à deux. La veille de sa sortie de prison, Molina raconte *La femme araignée* qui sera visualisé en une courte scène et dont certains éléments – la lumière bleutée, un plan de reflet de soleil, la plage comme décor – seront repris dans le délire final de Valentín. Le principal film enchâssé est *Destino* [Destin], le film de propagande nazie mettant en scène Leni Lamaison, voluptueuse chanteuse de cabaret qui tombe amoureuse de Werner, un officier nazi. Leni, sommée par les résistants français de dérober une carte à l'ennemi, doit choisir entre trahir sa patrie ou son amant avant que ce dernier ne lui démontre la justesse de sa cause. Lors d'un traquenard, Leni se sacrifie pour sauver l'homme qu'elle aime et meurt dans les bras de Werner. Tourné en couleur sépia, le film recourt au manichéisme outrancier des films de propagande, référence manifeste dès le choix du prénom de l'héroïne qui renvoie à celui de la réalisatrice allemande Leni Riefensthal dont les films sont une

ode triomphaliste à la mythologie nazie¹⁰. Ici aussi, Babenco reprend les éléments présents dans le roman mais il hypertrophie la présence de ce film enchâssé par rapport au roman. Lorsque l'on en cherche les raisons, la principale est de nature extra-filmique mais reste cinématographique : les studios Universal refusèrent d'accorder le droit d'utilisation de scènes de *Cat people* initialement prévues par le cinéaste. En matière de cinéma les contraintes matérielles, inhérentes à la nature industrielle du media, sont souvent incontournables et infléchissent des choix esthétiques. Mais si Babenco avait souhaité intégrer le film de Tourneur, il a également choisi de resserrer la fiction secondaire et sans doute le financement fut-il également un paramètre incident en raison des coûts engendrés par d'autres tournages (qui auraient réclamé d'autres décors, d'autres acteurs etc.) dans une production qui a connu des difficultés de financement. Cet aspect ressort à la spécificité du texte filmique qui tient non seulement au langage mais aussi aux conditions de production. Enfin le témoignage du monteur, Mauro Alice, pointe une autre raison à cette concentration ; il évoque en effet les difficultés du montage liées à « l'aspect de puzzle dû au film dans le film ». La multiplication des films enchâssés risquait alors d'atomiser la cohérence d'ensemble du film. Ce qui envoie à l'incidence du régime de réception des œuvres : le temps de lecture du roman étant supérieur au temps de la projection du film d'une durée standard, il en découle une nécessité de condenser voire d'éliminer, une opération d'ailleurs mal vécue par Manuel Puig d'après les témoignages de l'équipe. Au niveau de l'effet produit, on constate une concentration du film sur une fiction secondaire dont la thématique politique – l'idéologie totalitaire – entre en résonance avec le contexte politique de la fiction-cadre, les dictatures d'Amérique latine.

Au niveau narratif, la fiction-cadre se compose de deux niveaux de temporalité : sur le présent de l'action et réel diégétique correspondant aux scènes dans la prison se greffent des retours sur la vie des deux protagonistes avant leur incarcération. Les deux séries de flash-back à valeur illustrative et explicative sont appréhendées à l'aide de la même image réaliste et contribuent à tisser des liens entre les deux biographies : l'amour sans retour de Molina pour l'hétérosexuel Gabriel, la sentence du tribunal et le désespoir de la mère / l'amour sans avenir de Marta et Valentín séparés par l'engagement politique, l'arrestation de Valentín après la rencontre clandestine avec Américo. Les flash-back instaurent un parallèle entre les personnages à première vue totalement différents car dans les deux cas leur amour est empêché par une forme de répression, sociale contre l'homosexualité, politique contre les dissidents. En cela la mise en scène fait écho à la construction romanesque qui fait émerger les points de convergence entre deux victimes d'un Etat répressif à la fois par le

¹⁰ Leni Riefensthal (1902-2003), réalisatrice allemande. Parmi les films réalisés pour le parti national-socialiste d'Hitler : *Le triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*, 1934) ; *Les dieux du stade* (*Olympia*, 1936).

récit de films (niveau individuel et fictionnel) mais aussi par le biais des notes (propos généralisant et non fictionnel). On voit ici que Babenco a intégré l'intention du discours romanesque mais non le dispositif formel ; la question étant de déterminer si les notes de bas de page de Puig ne sont pas transposées parce qu'elles ne sont pas transposables filmiquement ou si cela correspond à l'affaiblissement de ce volet thématique dans la version de Babenco qui réduit le discours de Puig - selon lequel l'identité n'est pas conditionnée par le sexe – au profit d'une lecture politique et métafilmique¹¹.

Pour ce qui est des films enchâssés, celui de la femme araignée prend place alors que Molina est angoissé à l'idée d'être libéré le lendemain et de retrouver une existence vide de sens ; un sentiment qui a été aiguïté par la confrontation avec l'engagement de Valentín. Celui-ci, également influencé par la relation avec son co-détenu, l'incite à raconter un film pour « se sentir mieux » ; la scène¹², qui souligne la fonction consolatrice du récit, constitue un exemple des mises en scène du dispositif filmique qui émaillent l'ensemble du film. La sonnerie de l'extinction des lumières dans la prison rappelle celle qui annonçait, autrefois, le début de la projection et, dans l'obscurité surgit la voix de Molina dont le visage est effacé par la pénombre nécessaire à l'avènement de l'image. *Once upon a time* : les paroles rituelles et un phrasé expressif marquent l'entrée solennelle dans le récit à la manière des contes racontés aux enfants à l'orée de la nuit mais des sons, cris d'oiseaux et percussions viennent rejoindre les mots ; l'enjambement sonore suggère l'envahissement de l'espace mental par les images tout en soulignant des zones de coexistence du réel et du fictionnel. Dans la pénombre bleutée on voit s'avancer la femme araignée, prisonnière de sa toile, vers le corps d'un naufragé sur la plage, celui-ci a les traits de Valentín sur qui l'on revient, au plan suivant, dans sa cellule, le regard songeur. Un zoom avant saisit le moment où il ferme les yeux et le désigne comme foyer de la vision du plan suivant dans lequel la femme araignée, en larmes, a le visage de Marta. Sur le dernier plan de Valentín sur la plage on entend la voix off de Valentín dans sa cellule demander : *why she cries* ? La scène tient à la fois de la fiction filmique et du rêve en intégrant des éléments du réel diégétique et la projection du désir intime de Valentín de retrouver Marta et la liberté, un rêve doublement inaccessible. Le tressage ou tissage visuel, sonore et thématique du réel et de la fiction compose une scène aux frontières brouillées et où le récit n'est plus qu'un. À l'instar de Molina, le personnage de la femme araignée est ambivalent : elle secrète la toile qui l'emprisonne, symbole de l'enfermement et de la fonction du conteur car la toile enferme mais libère aussi lorsque les fils sont ceux du récit. Le sortilège du conteur araignée trouve son aboutissement dans la scène

¹¹ À cet égard on notera le traitement différent de la relation sexuelle entre Molina et Valentín : explicite dans le roman, elle n'est que suggérée à l'écran car hors champ.

suivante lorsque Valentín, tombé dans ses filets, prendra l'initiative d'une relation sexuelle. L'image de la femme araignée reviendra dans le délire final de Valentín ; sous les traits de la même actrice (Sonia Braga) qui incarne la femme araignée et Marta, cette dernière le fait sortir de la prison et le conduit vers une île, espace de liberté et d'amour coupé du monde et des engagements politiques. La toile tissée par les récits de Molina a fini par envahir le réel et l'imaginaire de Valentín qui rêve sa vie, comme le faisait Molina, à travers les modèles de la fiction filmique : c'est par elle qu'il livre son désir profond d'île coupée du monde, une image idyllique mais tout aussi ambivalente puisqu'elle sera reprise pour signifier sinon la mort mais le désir de mort du protagoniste.

Si les brefs épisodes de la femme araignée convoquent une discrète esthétique fantastique, le traitement de *Destino* obéit à des choix esthétiques différents. Photographie sépia, gestuelle actorielle très soulignée, personnages caricaturaux, décors luxueux et théâtraux, l'ensemble constitue une rupture visuelle qui conduit à la distanciation totale du spectateur. L'outrance esthétique fonctionne à l'instar des notes qui accompagnent le récit de ce film dans le roman dans lequel Molina évacue la nature politique du film qu'il narre, soit un film de propagande anti-sémite et pro-nazi. Molina ne retient en effet que l'histoire d'amour de Leni et Werner car elle répond à sa philosophie de vie où la lutte politique est une utopie sans issue et seul l'amour importe ; dans son quotidien lourd de carences et de solitude, le cinéma est non seulement le substitut de l'amour fantasmé mais aussi le seul moyen d'échapper à sa réalité. La note de Puig qui replace le film dans sa perspective idéologique et l'outrance visuelle de Babenco renvoient à la même fonction de distanciation mais dans le langage propre à leur média respectif.

Destino se caractérise par le grossissement des traits (le nazi juste et sophistiqué face aux résistants grossiers et brutaux) et la simplification des idées et des sentiments, il n'y a pas de place pour la nuance dans cet univers manichéen. Ces caractéristiques sont une reprise des traits du film de propagande dont la vocation est de faire adopter une opinion ou une conduite conforme à un modèle. La propagande induit un rapport de soumission à l'opposé de la conception de Babenco qui s'inscrit dans un cinéma en prise avec la réalité socio-politique et qui ne vise pas l'aliénation mais plutôt la prise de conscience et la dénonciation des systèmes répressifs. Une séquence particulièrement éclairante est celle de Leni endoctrinée par Werner, un endoctrinement qui passe par le biais de la projection d'un film documentaire à la gloire de l'idéologie nazie,

¹² Séquence 14. Les numéros de séquences correspondent au séquençage du DVD de référence.

scène qui n'appartient pas au roman¹³. Cette scène de *Destino* est encadrée par deux plans de Molina et Valentín assis côte à côte et savourant le récit dans la cellule plongée dans la pénombre, un dispositif qui fait écho au plan de Leni et Werner filmés dans la même position face au projecteur¹⁴. L'analogie fait de la cellule un lieu qui se transforme en salle de cinéma tout en soulignant la rupture entre deux conceptions du cinéma : face à un cinéma conçu pour alimenter la haine et la destruction, un cinéma pour aimer, pour apprendre à vivre ou à survivre. Le film enchâssé apporte une dimension spéculaire et une réflexivité dramatique : miroir déformant ou révélateur, la fiction enchâssée renchérit les thèmes principaux de la fiction-cadre, l'amour, l'engagement, la trahison. La narration multiple à cet effet les liens entre les deux fictions en fonction de deux paires thématiques : amour et politique, trahison et sacrifice qui reflètent la situation de Molina et contribue à l'ambiguïté du personnage qui ne sera levée que par sa mort. Une mort constatée dans le roman mais dont le film souligne la dimension sacrificielle en filmant avec emphase le cadavre de Molina les bras en croix, une mort en accord avec son identification aux héroïnes des films racontés.

Un des enjeux de l'adaptation du roman de Manuel Puig tient à la place essentielle de l'oralité, de la voix qui raconte. Le film débute d'ailleurs par une voix qui émerge du noir inaugural et précède un mouvement d'appareil qui parcourt un espace, trace d'un corps, d'un regard, d'une présence dérobée à notre regard et dont on attend l'irruption dans le champ¹⁵. La caméra explore l'espace qui s'avèrera être la cellule pendant que la voix décrit l'univers de la chanteuse Leni Lamaison, protagoniste de *Destino*, avant de filmer Molina en train de raconter et de mimer son film. Pour être précis, le film débute donc par un personnage-voix défini par Michel Chion comme un acousmètre : « Personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors-champ ou dans le champ mais dont la source est invisible [...] Dans le cadre du cinéma, l'acousmètre – distinct de la voix-off clairement extérieure à l'image – est un personnage acousmatique se définissant par rapport aux limites du cadre, où il est sans cesse en instance d'apparaître, et tenant de cette non-apparition dans le champ les pouvoirs qu'il semble exercer sur le contenu de ce dernier.¹⁶ » Ce pouvoir de la voix, ce « vococentrisme » a été mis en lumière par le même Michel Chion : « Qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement, l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant

¹³ Dans le roman Leni se rend en Allemagne pour tourner un film et elle est séduite par le pays et « les jeunes gens qui font du sport », limpide allusion aux films de Leni Riefensthal.

¹⁴ Séquence 12.

¹⁵ Séquence 1.

¹⁶ *Audio-vision et acoulogie. Glossaire*, Michel Chion (2006), accessible sur son site : www.michelchion.com

autour d'elle la perception de tout : s'efforçant de décortiquer le son pour en extraire le sens, et toujours cherchant à localiser et si possible à identifier la voix »¹⁷.

Babenco travaille ici le rapport image-voix de deux manières. Il instaure en premier lieu une solidarité entre la voix et le mouvement de caméra ; ainsi lorsque la voix évoque une star de cabaret, un travelling vertical conduit à des affiches de stars des années 40-50 avant de revenir sur des effets de toilette et de maquillage évoquant une loge d'artiste, comme si la voix pilotait l'image. Mais la double évocation visuelle et vocale fait aussi apparaître une distorsion manifeste entre ce qui est montré – murs lépreux, linge étendu dans la pièce – et l'univers luxueux que décrit la voix aux effets appuyés, une voix expressive tout en susurres et frémissements. La voix-image instaure une relation de pouvoir car il semble que ce soit elle qui fasse naître l'image, mais le décalage entre monstration et narration fonctionne, dans cette séquence d'ouverture, comme une clé de lecture d'un récit filmique qui va se déployer entre fiction et réalité. L'affrontement entre le montré et le narré préfigure la stratégie de Molina qui tente de séduire Valentín en transfigurant son quotidien, en brouillant ses repères grâce au pouvoir des mondes racontés, au pouvoir du récit. La séquence se poursuit suivant un travelling qui parcourt un lit, des serviettes roses avant d'aboutir à une silhouette masculine dans un kimono coloré en train de nouer une serviette sur sa tête et reproduisant, avec des gestes d'une féminité exacerbée, très exactement ce qu'il est train de raconter, Leni au sortir de son bain enroulant ses cheveux dans un turban. Cette mise en scène de l'identification revendiquée de Molina aux héroïnes de ses récits est surtout révélatrice de sa manière de transcender le réel, de briser un enfermement qui pour Molina est double : carcéral mais aussi physique dans ce corps masculin qui pour lui n'est qu'un accident, un hasard. Shéhérazade version queen, Molina glisse avec plaisir son corps d'athlète dans les accessoires féminins (kimono, turban, maquillage). La voix module les intonations et semble faire écho aux ondulations d'un corps qui paraît démesuré et rend plus étroite la cellule. La mise en scène inscrit une dimension théâtrale en faisant fonctionner les serviettes comme des rideaux de scène, en filmant avec soin les accessoires, costumes, maquillage, tous les outils pour se composer un personnage qui n'est qu'un personnage et l'impossible désir de Molina : être une femme et aimer un homme.

Comme son homologue romanesque, Molina pratique l'ekphrasis avant d'être relayé visuellement par le film enchâssé par un montage parallèle qui fait passer de Molina mimant le bain de Leni à Leni dans son voluptueux bain de mousse aux tons sépia. Sa voix de conteur semble pouvoir faire apparaître les images à sa guise, ainsi après une interruption de Valentín matérialisée par un bref retour à la fiction-cadre, la voix fait

¹⁷ Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris, 1982.

« repartir » le film enchâssé. On perçoit, à la faveur de cette alternance, les multiples intonations qui contribuent à la mise en scène de ses récits grâce à un grain de voix plus théâtral que celui utilisé dans la réalité diégétique ; une spécificité du personnage de cinéma qui, par la voix, transmet en même temps des contenus et des émotions. Valentín est également présenté à partir de sa voix : de dos, couché et dans la pénombre son visage demeure inidentifiable pendant un long moment. Lorsqu'il se retourne, on le découvre sale, fiévreux, le visage tuméfié. Sa voix rauque et rude forme un contraste qui suggère d'emblée une distance entre les personnages. Sa réplique en forme d'interdiction – *no food and no naked women* – résume les carences des prisonniers tout en révélant le pouvoir de suggestion du récit qui fait surgir les images d'un cinéma imaginaire, intériorisé. Le montage parallèle fait alterner narration et monstration, délimitant ainsi le raconter et le voir mais la bande son relie les univers du réel (diégétique) et de la fiction. La voix de Molina est *in* dans la fiction-cadre (la source apparaît à l'image et appartient à la réalité que celle-ci évoque) mais elle devient voix hors-champ lorsqu'elle se superpose aux images de la fiction enchâssée (le personnage est présent dans la situation évoquée mais ne se trouve pas dans le champ de la caméra) ; cette mutation est liée au double statut pour une même voix car elle est le lien entre les deux niveaux de fiction mais elle contribue également à hybrider fiction et réalité, de sorte que c'est Molina qui contrôle la fonction narratrice. Sa voix possède plusieurs facultés : elle fait surgir le récit et les images, elle défie la réalité, elle peut s'interrompre quand elle veut, elle sélectionne les portions d'univers qui lui plaisent et évacue les autres, en un mot elle est omnisciente¹⁸. Les aller-retour entre fiction-cadre et fiction enchâssée se font au rythme des interruptions de Valentín, le film raconté fonctionnant alors comme outil de dialogue. Facteur d'oppositions, de disputes mais aussi de découverte de l'autre, l'écran imaginaire invite chacun à projeter ses émotions, ses peurs et à livrer son propre récit et si la fiction filmique donne accès à l'intériorité des personnages, elle est aussi le seul lien, le seul facteur de communication entre des êtres aussi dissemblables, mais un lien absolu. Ce lien, ce fil tendu par Molina va se déployer jusqu'à nouer des liens forts et opérer une double transformation. Le même dispositif est à l'œuvre lorsque les protagonistes racontent leurs vies avant la prison. Tandis qu'en voix hors-champ Molina raconte, à l'écran on visualise la narration : Molina au travail puis au restaurant où il tombe amoureux de Gabriel dont, à force de patience, il finit par obtenir une amitié platonique. Comme pour le film enchâssé, le récit de Molina est interrompu, au niveau verbal et visuel, par les commentaires sarcastiques de

¹⁸ « À l'acousmètre sont en effet couramment prêtés, dans l'imaginaire cinématographique, l'être-partout (ubiquité), le tout-voir (panoptisme), le tout-savoir (omniscience) et le tout-pouvoir (omnipotence) ». M. Chion, *Glossaire*. Dans le cas de Molina, son omniscience ne s'exerce que dans la prison.

Valentín et de brefs retours à la fiction-cadre. Quoique relevant du réel diégétique, les flash-back¹⁹ ne sont pas montrés comme des séquences autonomes mais articulés de la même manière que les enchâssements de la fiction dans le récit principal. Le parallèle des dispositifs contribue à tisser des liens signifiants fiction et réalité qui se signifient mutuellement tout en rendant poreuses les frontières entre les deux niveaux.

De ces quelques procédés parmi d'autres, on voit que Babenco travaille dans tout le film les liens entre réel et fiction. Il fait de la fiction la médiation essentielle entre des protagonistes qui ne cesseront de se raconter des histoires dans tous les sens de ce terme, car c'est aussi par les détours de la fiction et les vertus du récit que l'on peut aborder toutes les facettes de la réalité. Et il fait du cinéma un instrument pluriel qui conjugue les vertus de l'évasion hors du réel et de la connaissance de soi, des autres et du monde, deux fonctions qui ne sont plus ici opposées et incompatibles mais complémentaires.

L'adaptation de Babenco reprend une partie conséquente de l'explicite du roman mais elle n'en produit pas moins un texte singulier, ne serait-ce qu'en raison de l'utilisation d'un autre système sémiotique. Si le potentiel filmique du roman a opéré comme un déclencheur du passage à la figuration filmique, ce passage donne lieu à une réécriture conditionnée par la nature du media filmique mais également par d'autres paramètres qui relèvent du cinématographique : contraintes économiques, techniques, contraintes liées au format et à la réception. La relation entre le romancier et le cinéaste, dont on a quelques aperçus dans le documentaire de Weisman, ne fut guère aisée : présent aux côtés du scénariste Leonard Schrader, Manuel Puig n'a jamais caché ses réticences au cours des différentes étapes de l'adaptation ; toutefois et après des déclarations hostiles ou ironiques, il finira par accepter le film en ces termes : « Mais lorsque ensuite je l'ai vu avec le public, la surprise fut pour moi énorme. J'ai compris que celui qui avait fait le film était parvenu à communiquer beaucoup de choses que j'avais voulu dire dans mon livre. Par d'autres voies, mais il l'avait fait. Aussi je peux dire : ce n'est pas mon film, c'est le film de Babenco. Mais moi je suis satisfait²⁰ ». Le corpus roman-film souligne en effet une communauté entre les deux œuvres : la réflexion et la place accordée au pouvoir du récit, au besoin d'histoires, de fables pour non seulement comprendre nos existences ou tenter d'en saisir le sens mais aussi de les imaginer, de les rêver et tenter de les accomplir. Babenco privilégie le discours sur le pouvoir politique et le pouvoir de la fiction ; chez Puig le questionnement porte également sur le narrateur et les modèles narratifs et culturels et le discours sur l'homosexualité. Toutefois dans les deux

¹⁹ Séquences 6 et 10.

²⁰ « Pero cuando después la vi con el público fue una sorpresa enorme. Sentí que quien había realizado la película había alcanzado a comunicar mucho de lo que yo había querido decir con el libro. Por otros caminos, pero lo había hecho. Así que

textes, filmique et romanesque, c'est le pouvoir du récit qui surplombe les autres, le pouvoir d'un récit qui s'adresse aux yeux et aux oreilles du lecteur-spectateur. Les tours et détours des récits et des films d'un texte à l'autre renvoient à cette autre interrogation de Thierry Groensteen, fertile pour cette réflexion sur les pratiques de l'adaptation : « adapter un récit pour un autre medium, c'est, semble-t-il, assumer jusqu'au bout cette prééminence de l'histoire, et tenir pour contingents son lieu d'apparition, son corps initial²¹ ».

PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

BABENCO Hector, *Kiss of the spider woman / O Beijo da mulher aranha* (1985), Carlota Films, 2010.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. Fac cinéma, 1993.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette supérieur, 1993.

GAUDREAULT André et GROENSTEEN Thierry, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Editions Nota Bene Québec / Centre National de la bande dessinée et de l'image Angoulême, 1998.

SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, CEFAL, 1999.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan Université, coll. Fac cinéma, 1989.

puedo decir : ésta no es mi película, es la película de Babenco. Pero yo estoy satisfecho. » Manuel Puig, entretien avec Giovanna Pajetta, *Crisis*, n° 41, avril 1986.

²¹ Thierry GROENSTEEN, « Fictions sans frontières », in *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, op. cit. p. 18.